

SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS - SCHOLA CANTORUM

WIEDERAUFNAHME
NAPOLI

1696

PENELOPE

ALESSANDRO SCARLATTI

LA CASTA

EINTRITT FREI

O
P
E
R
N
K
L
A
S
S
E

M
A
E
S
T
R
O

A
L

C
E
M
B
A
L
O

KOLLEKTE

Wir FREUEN uns über die dreifache
Nennung
der Vorstellungen vom Mai/Juni
dieses Jahres
im Jahrbuch der Opernwelt 2009
in den Sparten WIEDERENTDECKUNG und
NACHWUCHSKÜNSTLER (Flavio Ferri Benedetti)

Wir DANKEN herzlich für die freundliche
Unterstützung

der MAJA SACHER-STIFTUNG
MAJA SACHER-STIFTUNG

M. Sacher

der SING-AKADEMIE ZU BERLIN



dem SCHWEIZERISCHEN NATIONALFONDS



SCHWEIZERISCHER NATIONALFONDS ZUR
FÖRDERUNG DER WISSENSCHAFTLICHEN FÖRDERUNG

dem THEATER BASEL, insbesondere den Abteilungen
TECHNIK, REQUISITE und BELEUCHTUNG,
sowie KARIN SCHMITZ

dem NEUEN THEATER AM BAHNHOF DORNACH

MATTHIAS EBINGER-KLÄUSLER vom Wettsteinhof Basel

REGINA DAHLEN, LIA ANDRES

PENELOPE LA CASTA

DRAMA PER MUSICA

Da rappresentarsi nel Teatro
di S. Bartolomeo,

CONSECRATO

ALL' ECC. SIGNORA

LA SIGNORA

D. ANNA CATERINA

L A C E R D A,

ED ARAGONA.

Vedova della Fel. mem. dell' Eccell.

Sig. D. Pietro Antonio d' Ara-

gona già Vicerè in questo

Regno di Napoli.



In Nap. 1696. per li Socii

Dem. Ant. Parrino, e Michele Luigi Mutili.

Con licenza de' Superiori.

PENELOPE, Gattin des Odysseus -

ULISSE, unter dem Namen Orimedonte - GUNHILD ALSVIK

ELVIDA, Tochter der beiden - DAN DUNKELBLUM

LUTEZIO, Prinz und Freier Penelopes - ALICE BORCIANI

GISMONDO, Prinz und Freier Penelopes - FLAVIO FERRI BENEDETTI

ARIENE, Prinzessin aus Memphis. Dann unter dem Namen
Arconte Prinz von Germanien - SOPHIE CARVALHO

ORIMANTE, Kammerdiener Penelopes - LINA LOPEZ

GILDO, Diener Odysseus' - MICHAEL FEYFAR

BOTSCHAFTER DES VOLKES / JOSE SIMON MILLAN MARTINEZ

„MATTEO SASSANO“ -

LEANDRO BERMUDEZ LAFONT

MUSIKALISCHE LEITUNG - JOHANNES KELLER

REGIE - MANFRED WEISS

BÜHNE - MARION MENZIGER

KOSTÜME - JUDITH FISCHER

LICHT - CORNELIUS HUNZIKER

DRAMATURGIE - CHRISTINE FISCHER

PARTITURÜBERTRAGUNG, AUFFÜHRUNGSMATERIAL -

JOHANNES KELLER

VIOLINE -

MECHTHILD KARKOW
SARAH JEKER
DALIA DAMBRAUSKA, YELIZAVETA KOZLOVA,
MATTHEW LONSON, LINA MANRIQUE

VIOLA -

EVA NEUNHÄUSERER

VIOLONCELLO -

CAMILLE BOFF
DANIEL ROSIN

G-VIOLONE -

ISABEL TORRES

THEORBE -

RYOSUKE SAKAMOTO

LAUTE -

ZIV BRAHA

CEMBALO -

MAGDALENA MALEC

REGIEASSISTENZ - HELENA LANGEWITZ

ASSISTENZ MASKE UND KOSTÜM - MELODY RENDELMANN

BELEUCHTUNGSASSISTENZ - GREGOR VÖGTLI

LIBRETTOÜBERSETZUNG - NICOLETTA GOSSEN

PROJEKTORGANISATION - KIRSTEN HANSON

SCHNEIDERIN - MELINA RUSSO

MASKE - ANET REINERT

1. AKT - Während eines Seesturms landen Odysseus und sein Diener Gildo nach langen Jahren der Abwesenheit in Ithaka. Noch bevor er sich zu seiner Frau Penelope und seiner Tochter Elvida aufmachen kann, wird

Odysseus Zeuge eines nächtlichen Stell- dicheins von Pene- lope und ihrem Freier Lutezio. Odysseus und Gildo rauben Lutezio den Brief, den er beim Rendezvous erhalten hat. - Penelope hofft inständig auf



die Rückkehr Odysseus'. Ariene berichtet ihr, dass sie Lutezio soeben wie vereinbart in Penelopes Kleidern einen Brief überreicht hat. Arienes Verdacht, dass Lutezio sie betrügt, hat sich bestätigt: Bevor er nach Ithaka kam, hatte er ihr die Ehe versprochen. Penelope tröstet Ariene und verkleidet sie zum germanischen Prinzen Arconte. - Gismondo und Lutezio umwerben Penelope, die die beiden vertröstet. Orimante kündigt die Ankunft zweier Fremder an. Orimedonte, der verkleidete Odysseus, überbringt Penelope in Begleitung von Gildo einen Brief mit der gefälschten Nachricht von seinem eigenen Tod. - Odysseus liest Gildo, der nicht lesen kann, den geraubten Brief vor: Penelope macht Lutezio Hoffnung auf baldige Heirat. Die List, seinen Tod vorzutäuschen, setzte Odysseus aus Eifersucht um. Er möchte so Penelopes Liebe auf die Probe stellen. Gildo versteht die Welt nicht mehr. - Elvida tröstet ihre verzweifelte Mutter, die vor Schmerz dem Tode nahe ist. Orimante mahnt Penelope, sich zur Trauerfeier bereit zu machen. Alleingelassen schwört sich Penelope, niemals einen anderen zu heiraten. - Gildo versteht nicht, wie man sich verlieben kann: Es bringt nur Leiden mit sich.

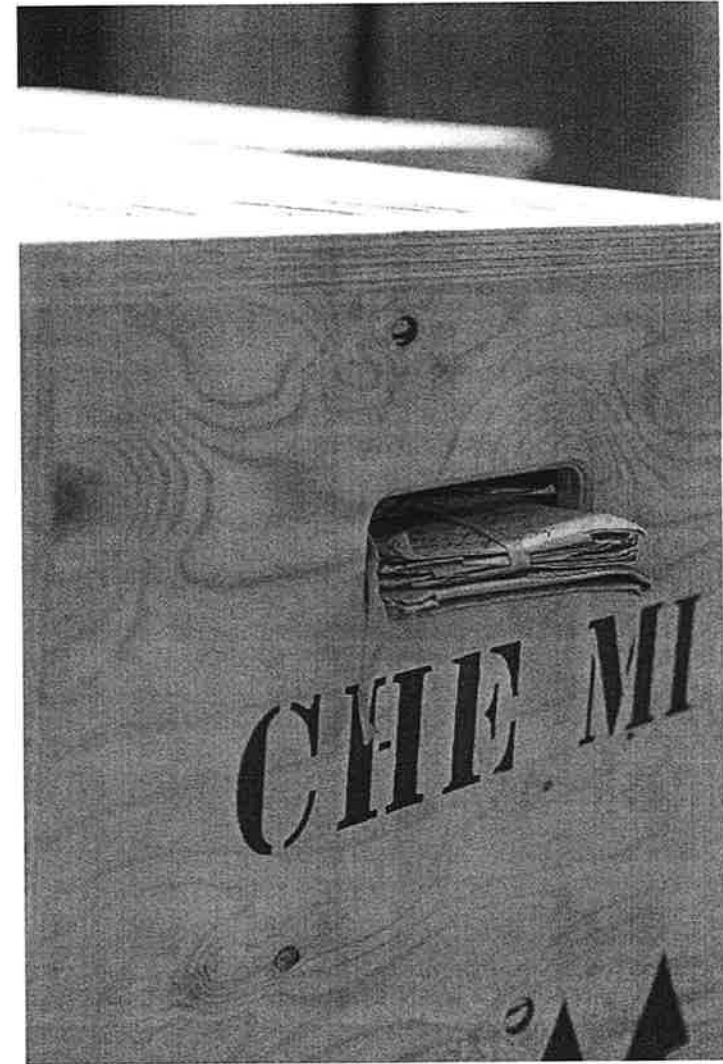
2. AKT - Bei der Trauerfeier für den verstorbenen König verliest Orimante vor dem Denkmal des Odysseus dessen fingierten Brief mit seinen letzten Worten. Alle geben ihrer Trauer Ausdruck. Der Botschafter des Volkes erinnert Penelope, dass sie innerhalb eines Tages einen neuen König erwählen muss - so will es das Gesetz. - Gildo hat zuviel Mitleid mit dem Schmerz seiner ehemaligen Herrin Penelope: Er wagt es, ihr und Elvida zu verraten, dass Orimedonte der verkleidete



Odysseus ist. Als Elvida zu ihrem Vater stürmen möchte, hält ihre Mutter sie zurück: Sie will ihrem Mann zuerst ihre Treue beweisen, bevor sie zu erkennen gibt, dass sie seine Täuschung durch- schaut. - Als Arconte verkleidet befragt Ariene Lutezio, ob die Gerüchte wahr seien, dass er bereits einer anderen versprochen sei.

Lutezio leugnet - er erkennt seine eigene Verlobte nicht. - Orimante drängt Penelope angesichts der vorgerückten Zeit zur Gattenwahl. - Alle haben sich versammelt, um dabei zu sein, wenn Penelope den neuen König erwählt. Als Orimedonte, der verkleidete Odysseus, sich in die erste Reihe der Trauernden setzt, kommt es zum Eklat: Einem einfachen Soldaten wie ihm steht keiner der vorderen Sitzplätze zu. Penelope ernennt ihn daraufhin zum Prinzen und königlichen Berater; nun ist es seine Pflicht, ihr bei der Wahl des neuen Königs zur Seite zu stehen. - Gildo ist es vollkommen unbegreiflich, warum Penelope Odysseus' Täuschung nicht aufdeckt.

3. AKT – Elvida gesteht sich ihre Zuneigung zu Lutezio ein. Dieser kommt auf der Suche nach Penelope zu ihr, doch schon bald kündigt Gildo den Besuch des Vaters an. Penelope hat ihn zu sich gerufen. Empört lehnt der verkleidete Odysseus den folgenden Heiratsantrag Penelopes ab: Was sie als Ausweg aus ihrem Dilemma ansah, interpretiert er als neuerlichen Beweis ihrer Untreue. – Die als Arconte verkleidete Ariene stellt Lutezio bloss: Ein Brief belegt, dass er ihr versprochen ist. Lutezio zerreisst das Beweisstück vor den Augen der anderen. – Orimante ermahnt Penelope: Der Tag, an dem sie einen neuen König erwählen soll, neigt sich dem Ende zu. Lutezio und Gismondo werben erneut um ihre Hand. – Gildo ist mit einer Nachricht von Odysseus an Penelope unterwegs. Er möchte sie lesen, kann es aber nicht. Gismondo versucht Gildo dazu zu bringen, ihm den Brief zu geben. – Alle sind versammelt, um der Wahl des neuen Königs beizuwohnen. Orimedonte war nicht aufzufinden. Kaum hat Penelope Arconte erwählt, tritt Odysseus ohne seine Verkleidung auf und macht Penelope Vorwürfe wegen ihrer angeblichen Untreue. Penelope hält dagegen: Arconte ist die verkleidete Ariene – von Untreue kann also keine Rede sein. Odysseus und Penelope versöhnen sich und Lutezio kehrt zu Ariene zurück. Elvida zieht das Fazit: Liebe bedeutet zunächst Leiden, erst danach kommt die Freude.



BRILLAMI BRILLAMI BRILLAMI BRILLAMI BRILLAMI

DOLCE GIOIA DOLCE GIOIA DOLCE GIOIA DOLCE GI

FEBIARMONICI

Reisende Opernkompanien bespielten seit den 1640er Jahren italienische Bühnen. Früh nachzuweisen sind diese Aufführungen in Genua, Florenz, Lucca, Bologna und Ferrara. Ab dem Jahr 1651 gab die Operntruppe der Febiarmonici in Neapel Vorstellungen. Drei Jahre später begann die Truppe das Teatro San Bartolomeo, den Uraufführungsort von *Penelope la casta*, zu bespielen. Noch in den späten 1660er Jahren wurde eine andere reisende Operntruppe für den neapolitanischen Opernbetrieb engagiert.

FEDE FEDE FEDE FEDE FEDE FEDE FEDE FEDE F

GELOSIA FELICE GELOSIA FELICE GELOSIA FELICE

KÖNIGLICHE HOFKAPELLE VON NEAPEL

Zur Zeit von *Penelope la casta* waren die Instrumentalisten der Königlichen Hofkapelle von Neapel für die Oper zuständig. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wuchs die Besetzungstärke der Kapelle, deren Geschichte bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts zurückreicht, auf 25 Sänger und 12 Instrumentalisten an. Alessandro Scarlatti war erstmals 1684-1702 königlicher Hofkapellmeister in Neapel. Einer Besetzungsliste aus dem Jahre 1702 zufolge waren während dieser Zeit 18 Sänger und 21 Instrumentalisten besoldet. Neben fünf Organisten standen für das Opernorchester demnach insgesamt zehn Violinen, zwei Violen, ein Contrabasso, zwei Erzlauten und eine Harfe zur Verfügung. Entsprechend ist die Instrumentalbesetzung in *Penelope la casta* auf ein Streicherensemble und die Generalbassgruppe beschränkt. Allein zu Beginn des zweiten Aktes schreibt der Nebentext der Partitur für die Sinfonia zum Einzug der

trauernden Beerdigungsgäste „molti stromenti musicali e bellici“ vor. Die Musik trägt an dieser Stelle jedoch keinen Verweis auf zusätzliches Instrumentarium und die Faktur des Satzes legt den Verzicht auf Blasinstrumente auch an dieser Stelle nahe. Die SängerInnenbesetzung zu *Penelope la casta* ist bis auf den Tenor Giuseppe Canavesi, der die Rolle des Ulisse sang, nicht erhalten. Da in der Hofkapelle nur Männer angestellt waren, in Neapel aber nachweislich auch Frauen auf der Bühne standen, ist nicht anzunehmen, dass das Sängersenemble allein aus der Königlichen Hofkapelle rekrutiert wurde.

LA CERDA, D. ANNA CATERINA

Im Januar 1696 erreichte die Nachricht Neapel, dass Luigi la Cerda, Herzog von Medinaceli, neuer von der spanischen Krone eingesetzter Vizekönig werden würde. Obwohl die Amtsübergabe erst im März stattfinden sollte, richtet sich die Widmung der im Februar aufgeführten Oper *Penelope la casta* an Anna Caterina La Cerda bereits auf die bevorstehende neue Regierung aus: Die Widmungsträgerin war die Schwester des neuen Regenten – und Witwe des ehemaligen Vizekönigs Pietro Antonio d'Aragona.

Die Widmungsschrift verweist, vor dem Hintergrund einer vergleichbaren biographischen Situation von Titelheldin und Widmungsträgerin der Oper als Königswitwen, auf einen engen Bezug zwischen Penelope und Anna Caterina La Cerda: „Ebenso wird Penelope die Keusche, die von Homer als die unter den Heldinnen klügste Prinzessin besungen worden ist, es genießen, sich vom Licht jener Ehren überstrahlt zu sehen, die bewirken, dass Sie unter den Prinzessinnen Spaniens als die eigentliche Verkörperung der schönsten Tugenden zu betrachten sind, die eine grosse Dame auszeichnen können, welche aus dem kostbarsten Blut der Granden stammt.“

Im Sommer 1697 wurde die bevorstehende Hochzeit Anna Caterina La Cerdas mit Almirante di Castigli bekannt

gemacht. Nur zwei Jahre darauf, 1699, verstarb die Widmungsträgerin von *Penelope la casta*.

LESTO LESTO LESTO LESTO LESTO LESTO LESTO L

LIBRETTOVORWORT

„An den freundlichen Leser.

Das Drama, das vor dir liegt, ist eines aus der Menge, das die gelehrte Feder des Herrn Noris den Theatern Italiens geschenkt hat. Alle haben den verdienten Applaus erhalten, dazu haben offenbar das Genie des Autors und der Beifall der Adria beigetragen. Dieser Ruhm hat bewirkt, dass man es in diesem Theater unter Weglassung einiger idealer Maschinen, die lediglich als Verzierungen und nicht als Substanz im Gebrauch der venezianischen Theater waren, wieder aufnimmt. Nichts von dem, was der Autor, als er es konzipierte, hineinlegte, wurde verändert. Es wurden lediglich nach dem Geschmack des Landes und dem Talent der Ausführenden einige wenige Arien ergänzt, ohne die Handlung zu verändern, so wie man es schon immer gemacht hat. Besonders zu bewundern ist die Geschicklichkeit des Herrn Alessandro Scarlatti, Kapellmeister dieses Regierungspalastes, der unermüdlich keine Mühe gescheut hat, und in der kurzen Zeit weniger Stunden geschweige denn Tage nach den ersten zwei aufgeführten und vollständig von ihm in Musik gesetzten Dramen dir jetzt das dritte vorlegt, das durch die schönsten Harmonien bereichert ist, welche die Noten hervorbringen können. Falls es dein Verständnis verdienen sollte: da so wenig Zeit dafür gebraucht wurde, erfüllt sich somit die Zahl 60 der dramatischen Opern, die innerhalb von 16 Jahren in Rom, Neapel und verschiedenen Theatern Italiens in Musik gesetzt worden sind.

Gegen den Text, der nach Heidentum riecht, wurde immer protestiert so wie auch gegen den Autor, dem vorgeworfen wird, poetische Phrasen und nicht die Gefühle einer katholischen Seele auszudrücken. Übe Nachsicht und lebe frohgemut! Adieu.“

Amico Lettore.



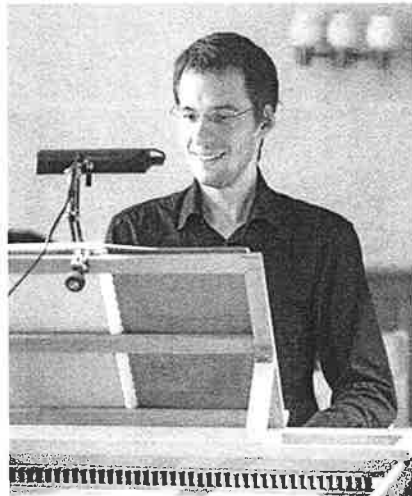
L Drama, che ti si presenta, è uno della quantità, che ne ha dato à Teatri dell'Italia la penna Erudita del Signor Noris. Tutti hanno ricevuto il dovuto applauso, à questo par che il genio dell' Autore, e l'acclamazioni dell' Adria havessero più inclinato; onde la Fama ha fatto, che si rinovi in questo Teatro, tolte alcune Machine Ideali, che erano abbellimenti, e non sostanziali all'uso de' Teatri Veneti; nulla vi si è alterato di ciò, che l'Autore gli diè nel darlo alla luce, salve l'aggiunzioni di pochissime Arie per compiacimento del Genio del Paese, adattate al talento de' rappresentanti, senza alterare l'intreccio, come sempre si è fatto; Devi fra tutto ammirare l'abilità del Sig. Alessandro Scarlatti Maestro di Cappella di questo Regio Palazzo, che sempre instancabile ne sudori, nel breve termine di poche hore, non che di giorni dopo li due primi Drami rappresentati, inorramente da lui posti in note, ti dà il Terzo arricchito della più bella armonia, che possano vantare le note. Quando sarebbe meritavole del tuo compatimento per haver vi sì poco tempo impiegato; venendo con questo à compire il numero di sessanta Opere Drammatiche, che in sedici anni, in Roma, in Napoli, ed in diversi Teatri d'Italia ha posti in Musica.

Delle parole, che fanno del Gentilefmo sempre si è protestato, come si protesta l'Autore d'esser frai Poetiche, e non sentimenti d'anima Cattolica compatiscite rivi lieto Addio.

AR.

MAESTRO AL CEMBALO

Mit dem Aufkommen der Generalbasspraxis, verstärkt seit Beginn des 17. Jahrhunderts, wurde die Direktion einer Musikgruppe vom Cembalo aus zu einer wichtigen Form der Ensembleleitung. Der Maestro al cembalo führte seine Musiker dabei sowohl durch das eigene Spiel als auch durch Zeichen.



NEAPOLITANISCHE OPER

Der neapolitanische Opernbetrieb hatte in der Anfangszeit nicht den kontinuierlichen Charakter wie er in Venedig vorherrschte. Da die von der spanischen Krone eingesetzten Vizekönige anhand von persönlichen Vorlieben über das Opernleben bestimmten, war eine Kontinuität so gut wie unmöglich: Die Vizekönige wurden jeweils nach wenigen Jahren abberufen.

Nach 1647 wurde die Einführung eines stehenden Opernbetriebes nach venezianischem Vorbild vorangetrieben. War die Opernpflege zuvor in adligen Kreisen auf Privataufführungen beschränkt, wurde nun eine reisende Operntruppe engagiert. Die unmittelbare

Veranlassung von Aufführungen ging vom Vizekönig aus. Seit 1676 wirkte die Königliche Hofkapelle in den Operndarbietungen mit und wurde somit zum Organ der direkten Einflussnahme auf das Opernleben. Diese Konstellation bestimmte auch das Wirken Alessandro Scarlattis als Königlicher Kapellmeister in Neapel. Dass ein regelmässiger Opernbetrieb in Neapel nach einem Aufstand auch eingeführt wurde, um weiterem Widerstand gegen die spanische Besatzungsmacht entgegenzuwirken, verdeutlicht die Funktion der Operaufführungen als Mittel zur Machtbefestigung des Herrschers. Auch die Widmung von *Penelope la casta* an Caterina La Cerda, die Schwester des designierten Vizekönigs Medinaceli, unterstreicht diesen Zusammenhang. Künstlerisch prachtvoll gestaltete Festanlässe, darunter Operaufführungen, wurden auch in Neapel zum unabdingbaren Regierungsgeschäft und zu einem wichtigen Instrument der Hierarchisierung des Hofes nach innen und aussen.

NON PARLAR NON PARLAR NON PARLAR NON PAR

NON RISPONDE NON RISPONDE NON RISPONDE NON

NORIS, MATTEO

Der venezianische Librettist Matteo Noris verfasste ab den 1670er Jahren Libretti für alle wichtigen Theater Venedigs. *Penelope la casta* entstand 1685 und wurde, vertont von Carlo Pallavicino, in der Lagunenstadt erstmals aufgeführt. Die Komposition ist heute verloren. *Penelope la casta* gehörte mit zahlreichen Wiederaufführungen und Neuvertonungen zu den beliebtesten Opernbüchern Noris'. Der Erfolg des Textes wird in der Vorrede des neapolitanischen Librettos auch als Grund für seine Wiederaufnahme vor Ort genannt.

In den Vorreden seiner Libretti sprach Noris sich deutlich gegen eine Imitation klassischer Vorlagen aus. Sein freier Umgang mit dem von Homer überlieferten Sujet der Heimkehr von Odysseus nach Ithaka in *Penelope la casta* gründet auf dieser Ansicht.

Andrea Perrucci, Hauslibrettist am neapolitanischen Uraufführungstheater von *Penelope la casta*, beschreibt Noris neben anderen Librettisten als einen der „gelehrten Männer, die geschrieben haben, um dem Geschmack des Publikums zu entsprechen, auch wenn sie alle Regeln der Kunst kannten.“

NUME D'AMOR CHE MI RACCONTI NUME D'AMOR C

O CORE AMANTE O CORE AMANTE O CORE AMANT

PERRUCCI, ANDREA

Andrea Perrucci wuchs in Neapel auf, wo er unter jesuitischer Anleitung Jura studierte. Er verkehrte in Akademien und fand dort zunächst den Rahmen zur Verwirklichung seiner poetischen Interessen. Seit 1678 veröffentlichte Perrucci zahlreiche Schauspiele, Opern- und Oratorientexte. Sein Amt als „avvocato straordinario“ von Neapel, auf das er in den 1680er Jahren berufen wurde, schloss auch die Pflichten des Hauslibrettisten am Teatro San Bartolomeo ein. Hier verfasste er Prologe und Intermezzi zu Opern – möglicherweise auch die verlorenen zu *Penelope la casta*. Als Glücksfall zeitlicher und geographischer Korrespondenz erwies sich in der Arbeit am Aufführungsprojekt *Penelope la casta* Perruccis Traktat „Dell'arte rappresentativa“, der 1699 in Neapel veröffentlicht wurde. In der in zwei Teile untergliederten Schrift, die zunächst historische und praktische Aspekte des Sprechtheaters und dann der improvisierten Komödie behandelt, gibt Perrucci einen tiefen Einblick in Theatertheorie und -praxis seiner Zeit. Obwohl in musikalischer Hinsicht wenig detailliert, da auf Sprechtheater fokussiert, äussert er sich auch zur Oper: „Als Dramen, die ganz in Musik gesetzt waren, [...] wieder eingeführt wurden, hatten sie zunächst wenig Arien und viel Rezitativ [...]. Aber heute scheinen sie kein Vergnügen zu bereiten, wenn nicht alle zwei Verse Rezitativ eine Arie erscheint [...]. Es steht ausser Zweifel, dass die

grösste Ehre in diesen melodrammi den Musikern, den Architekten, und den Tänzern gebührt, während der Dichter eine geringere Rolle spielt, weil das Publikum mehr Gefallen daran findet, die Handlung ablaufen zu sehen [...] als sie zu hören; tatsächlich ist es kein geringer Verdienst, sich so viele Maschinen ausgedacht zu haben und zu wissen, wie man sie bedient, so viele unterschiedliche Arien, mit unterschiedlichem Versmass und Versen und vor allem die Handlung in Lieder zu reduzieren, so dass sie gleichzeitig das Gehör mit Harmonie umschmeicheln und die Seelen mit Neugier erfüllen.“ Perrucci scheint – obwohl ihn das als Librettisten nicht nur mit Freude erfüllt haben mag – den Lorbeer im Zusammenspiel der Künste in der Oper im Allgemeinen seinen Kollegen von der bildnerischen und der musikalischen Zunft überlassen zu haben.

SASSANO, MATTEO, gen. MATEUCCIO

Matteo

Sassano war ein Soprankastrat, der ab 1676 im Neapolitanischen Conservatorio

dei Poveri di Gesù Cristo beim berühmten Gesangslehrer Giovanni Salvatore ausgebildet

wurde. Seit Anfang der 1680er Jahre trat er erstmals öffentlich in Gottes-

diensten auf und war bald wegen des klaren Klanges und der ungeheuren Flexibilität seiner Stimme berühmt. Seine Beliebtheit in den Adelskreisen Neapels verschaffte ihm ein Auskommen ohne Festanstellung. Nach einem Wien-Aufenthalt sind für das Jahr 1697 erste Opernauftritte in Neapel belegt, unter anderem als Appio in Alessandro Scarlattis *La caduta dei decemviri* im Teatro San Bartolomeo.



SCARLATTI, ALESSANDRO

Penelope la casta entstand während Scarlattis erstem Neapel-Aufenthalt, zwölf Jahre nach der Ernennung des 24-jährigen zum Kapellmeister des dortigen spanischen Vizekönigs im Jahre 1684. Die Oper fällt damit in eine Phase der Emanzipation der seit den späten 1640er Jahren in Neapel heimisch gewordenen Oper von venezianischen Vorbildern. Spuren davon trägt auch *Penelope la casta*, die auf dem gleichnamigen Libretto Matteo Noris' basiert, das 1685 in Venedig in der heute verlorenen Vertonung Carlo Pallavicinos erstmals aufgeführt wurde.

Aus musikhistorischer Sicht besonders interessant ist die Sinfonia der Oper, die musikalisch einen Seesturm beschreibt. Ein solch programmatischer Bezug des einleitenden Instrumentalstücks findet sich in keiner anderen der bisher beschriebenen oder edierten früheren Opern Scarlattis.

Die Musik zu *Penelope la casta* gibt Einblick in das wenig bekannte und aufgeführte Opernfrühwerk Scarlattis. Neben einer grossen formalen Bandbreite von Arien in der Da Capo-Anlage stehen zahlreiche meist kürzere Arien, in denen zwei Formteile jeweils wiederholt werden. Die musikalisch detailliert ausgestalteten Rezitative bleiben in der Oper beherrschend - von einer Vormachtstellung der Musik über den Text, wie sie Andrea Perrucci für die Oper dieser Zeit beschreibt, kann im Falle von *Penelope la casta* nicht ausgegangen werden: Es gibt nur wenige Momente des rein Musikalischen, auch in den vielfach syllabisch geprägten, oft kurzen Arien. An einer Stelle wird das Musizieren jedoch zum Gegenstand der Opernhandlung: Zu Beginn des dritten Aktes schreiben Partitur und Libretto eine selbst erfundene „Arietta“ Elvidas vor, zu der sie sich am Cembalo begleitet.

Die eher einfache musikalische Faktur der Oper mag auch der Eile zuzuschreiben sein, mit der sie Scarlatti, dem Librettovorwort zufolge, niederschrieb: „Besonders zu bewundern ist die Geschicklichkeit des Herrn Alessandro Scarlatti, Kapellmeister dieses Regierungspalastes, der unermüdlich keine Mühe

gescheut hat und in der kurzen Zeit weniger Stunden geschweige denn Tage nach den ersten zwei aufgeführten und vollständig von ihm in Musik gesetzten Dramen [...] jetzt das dritte vorlegt, das durch die schönsten Harmonien bereichert ist, welche die Noten hervorbringen können.“ Zudem wird *Penelope* als die 60. Oper bezeichnet, die Scarlatti geschrieben hat - bis heute steht die Musikforschung, die nur bedeutend weniger Opern Scarlattis bis 1696 ausmachen konnte, vor dem ungelösten Rätsel, wie es zu dieser hohen Zahl kommen konnte. Für das schnelle Komponieren der Oper, das als Beleg für die grosse Kunstfertigkeit Scarlattis herangezogen wird, gibt es jedoch einen Erklärungsansatz: Möglicherweise hat Scarlatti *Penelope la casta* bereits 1694 für seine Geburtsstadt Palermo komponiert - das Libretto für eine dortige Aufführung ist erhalten - und 1696 für Neapel lediglich neu eingerichtet.

SIETE VOI SIETE VOI SIETE VOI SIETE VOI SIETE V

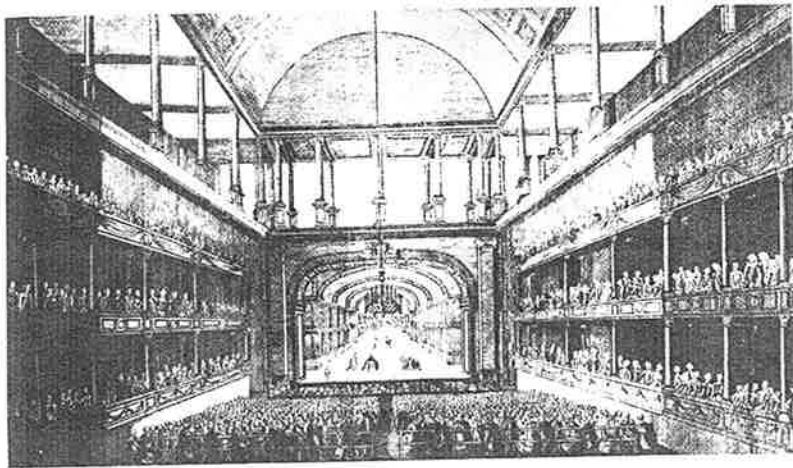
SOFFRIR SOFFRIR SOFFRIR SOFFRIR SOFFRIR SOF

SOPHIE CHARLOTTE von PREUSSEN

Musikalisch ist *Penelope la casta* erst seit der Wiederentdeckung der Notenbibliothek der Sing-Akademie zu Berlin in Kiew im Jahre 1999 vollständig zugänglich. Die dort erhaltene Abschrift von neapolitanischer Hand enthält die gesamte Oper, ganz im Gegensatz zu den einzigen anderen musikalischen Quellen. Die in Brüssel und Neapel erhalten gebliebenen Ariensammlungen sind in Auswahl und Besetzung stark reduziert: Hier finden sich nur ein Teil der Arien und keines der Rezitative der insgesamt über vierstündigen Oper. Ausgangspunkt des Aufführungsprojektes *Penelope la casta* an der Schola Cantorum Basiliensis war die Bewertung der erhaltenen Quellen zur Oper, eine Übertragung in moderne Notation und das Erstellen des Aufführungsmaterials.

Die vollständige Partitur zu *Penelope la casta* aus der Musikaliensammlung der Berliner Sing-Akademie ist ein in Leder gebundener Prachtband, auf dem vermerkt ist, dass er der Musikalien-Sammlung Sophie Charlottes von Preussen angehörte - sie war die Grossmutter Friedrichs des Grossen. Die Sammlung besteht heute nicht mehr: Die noch nachzuweisenden Bände sind auf mehrere Standorte verstreut. Vermutlich kam die Partitur über Carl Friedrich Zelter, den damaligen Leiter der Sing-Akademie, in die Berliner Sammlungsbestände. Er katalogisierte Sophie Charlottes Musikaliensammlung um 1800.

SPERA IN ME CONFIDA E SPERA IN ME CONFIDA

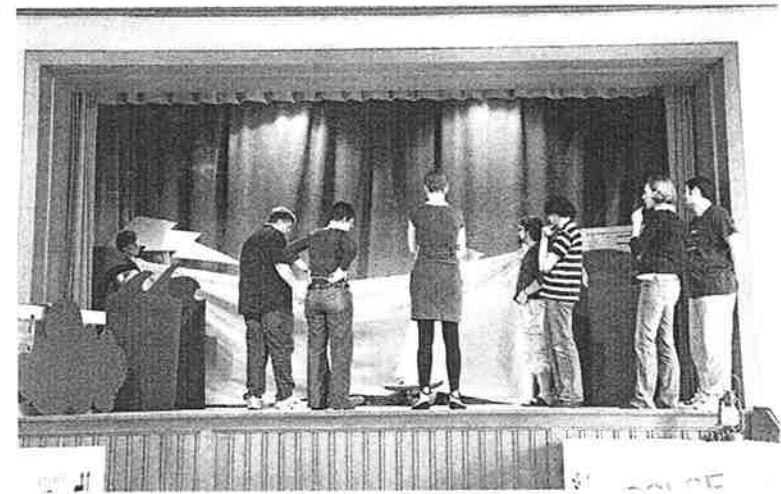


TEATRO SAN BARTOLOMEO

Das Uraufführungstheater von *Penelope la casta* wurde 1620-21 erbaut. Die Inhaber vom Ospedale degli Incurabili unterhielten enge Beziehungen zum Hof. Ab 1654 wurden in dem bisher nur für Sprechtheater genutzten Gebäude von fahrenden Theatertruppen regelmässig Opernvorstellungen gegeben. 1675 kam es erstmals zu einer Kooperation mit der Königlichen Hofkapelle bei einer Aufführung im Teatro

San Bartolomeo. Ab dem Folgejahr wurden auch im Königlichen Palast Opern gegeben, oft bevor dieselbe Oper an das Teatro San Bartolomeo kam. Die enge Verbindung zwischen Theater und Hofkapelle brachte es mit sich, dass Alessandro Scarlatti als Hofkapellmeister 1684 auch die musikalische Leitung des Teatro San Bartolomeo übernahm.

Das Vorwort des Librettos verweist darauf, dass man *Penelope* „unter Weglassung einiger idealer Maschinen, die lediglich als Verzierungen und nicht als Substanz im Gebrauch der venezianischen Theater waren, [in Neapel] wieder aufnimmt“.



Die einzige Szene der Oper, die Theatertechnik in den Vordergrund stellt, ist der Seesturm zu Beginn. Mit dem Verzicht auf visuelle Effekte durch Maschinen bezog man sich sehr wahrscheinlich auf die im venezianischen Libretto erhaltenen Intermezzi, die die Handlung, auch unter dem Einsatz grosser Bühnenmaschinerie, auf allegorische Weise nacherzählen

und vertiefen. Sie von der Aufführung auszuschliessen war im Teatro San Bartolomeo möglicherweise schlicht Notwendigkeit: Wie die einzige erhaltene Ansicht des Theaterinnenraums aus dem 17. Jahrhundert zeigt, waren die Möglichkeiten einer raumgreifenden Maschinerie zumindest oberhalb der Bühne durch den Säulenumgang vermutlich eingeschränkt. Die für ein Opernhaus ungewöhnliche Architektur mag darauf gründen, dass das Theater lange ausschliesslich als Komödienhaus genutzt worden war, bevor es für den Opernbetrieb herangezogen wurde.



Nach den *Penelope*-Aufführungen Anfang 1696 folgte unter der Ägide des neuen, opernbegeisterten Vizekönigs Medinaceli, dem Bruder der Widmungsträgerin von *Penelope la casta*, ein grundlegender Umbau des Theaters, bei dem auch die technischen Möglichkeiten der Bühnenmaschinerie erweitert wurden.

VERSTELLUNGSKUNST

Sich zu verstellen und sofort einer beliebigen Situation angemessen zu verhalten, war im höfischen Leben des 17. und 18. Jahrhunderts unerlässlich. Nur wer seine Gefühle den gesellschaftlichen Erfordernissen unterzuordnen verstand, hatte eine Chance, in den festgezurrtten Hierarchien aufzusteigen. Indem er das standardisierte Verhalten akzeptierte, ordnete sich der Höfling immer wieder der uneingeschränkten Machtposition des Alleinherrschenden als Mittelpunkt höfischen Lebens sichtbar unter. Jeder Höfling wurde somit zu einem Schauspieler, dessen Stellung sich verbesserte je



virtuoser er sein Handwerk beherrschte. Handbücher aus der Zeit, die Anleitung zum Erlernen der höfischen Verhaltensnormen geben und verschiedenen Rollen und Situationen angemessene Gestik, Stimmführung und Körperhaltung beschreiben, geben einen Einblick in das Zeremoniell als bestimmende Grösse des Hoflebens. Unzählige Opernhandlungen beschreiben die höfische Verstellungskunst, und in *Penelope la casta* geschieht dies besonders deutlich: Das Verstellen, das Verkleiden, das Aneignen fremder Identitäten, ja sogar eines anderen Geschlechts stehen als treibende Kräfte hinter dem Handlungsverlauf. Neben Odysseus, der bis auf wenige Augenblicke ganz am Anfang und ganz am Ende der Oper stets verkleidet als sein eigener Gefährte Orimedonte auftritt, erweist sich auch Penelope als

Virtuosin der Verstellungskunst: Sie schlägt ihren Mann mit seinen eigenen Waffen, indem sie seiner Verstellung die Verkleidung Arienas zum germanischen Prinzen Arconte entgegensetzt. Damit dass sie eine verkleidete Frau zum neuen König erwählt, belegt Penelope ebenso ihre Treue als Gattin wie ihr Geschick im Umgang mit höfischen Verhaltensnormen.

Die einzige Möglichkeit, das Spiel der Intrigen in *Penelope la casta* zu durchschauen, ist die wahre Liebe, die einen hinter die Fassade blicken lässt: Während die treu liebende Penelope bereits die frappierende Ähnlichkeit zwischen Odysseus und Orimonte bemerkt hatte, bevor sie von Gildo in die Verkleidung eingeweiht wurde, verrät sich Lutezio als treulos. Er erkennt in Arconte seine eigene Verlobte nicht, obwohl sie ihm wiederholt alleine begegnet.

Auch dass in der Oper der Zeit von Penelope die Da Capo-Anlage von Arien eine Vormachtsstellung einzunehmen beginnt, steht mit dem Abstand zu den eigenen Gefühlen als Verhaltensnorm in Verbindung: Nach der musikalischen Beschreibung der Situation im ersten Teil einer Da Capo-Arie, folgt das Überdenken der Ausgangskonstellation im zweiten Teil. Danach kehrt der erste Teil - durch Verzierungen verändert - in einem neuen Licht wieder: Das musikalische Verhalten der Rolle hat sich gewandelt, weil sie über ihre Situation nachgedacht, sich von ihren Gefühlen distanziert hat.

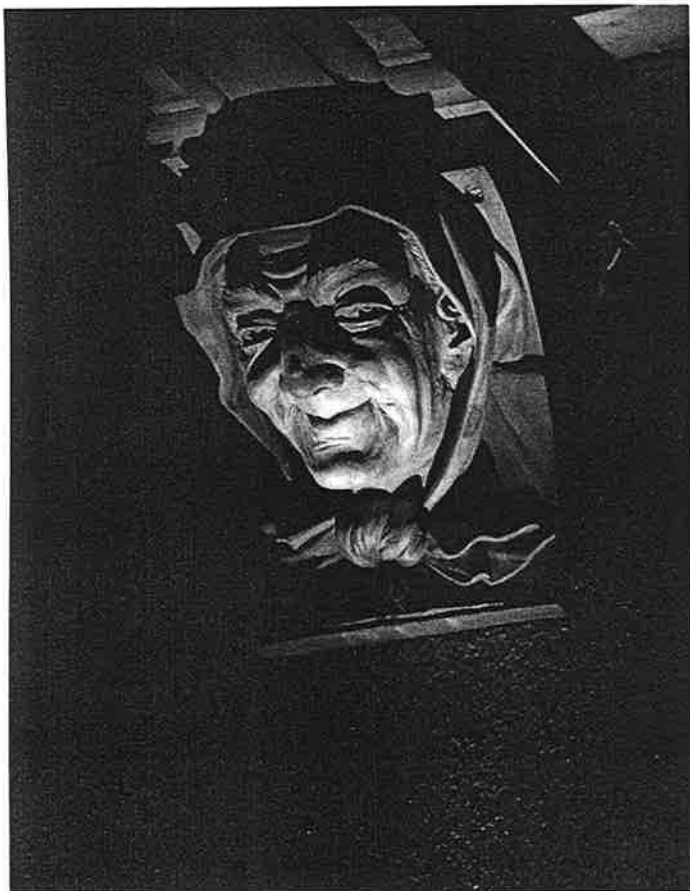
Während in den Rezitativen von *Penelope la casta* die Verstellungskunst extensiv ausgelebt wird, scheinen die Arien zudem kleine Inseln der Wahrheit zu sein: Keiner der verkleideten Charaktere singt eine Arie mit verschleierte Identität. Das bringt die etwas kuriose Tatsache mit sich, dass Odysseus, dem als *Primo uomo* eigentlich eine Vielzahl an musikalischen Solo-Auftritten zustünde, bis auf zwei Arien zu Beginn des ersten Aktes auf Rezitative beschränkt bleibt.

Ganz unangetastet vom Spiel der Verstellungen bleibt dagegen Gildo, die einzige komische Rolle der Oper: Als Nicht-Adliger steht er dem höfischen Treiben mit völligem Unverständnis gegenüber. Er beherrscht die Verstellungskunst nicht. Zudem kann er als Analphabet

beim Schreiben und Lesen fingierter Briefe, einem wichtigen Mittel der Intrige, nicht mithalten. Und auch der Liebe, die alle anderen zu ihrem Versteckspiel verleitet, will er sich nicht verschreiben - da leidet man nur.

VIVI LIETO VIVI LIETO VIVI LIETO VIVI LIETO VIVI L

ZEIT Penelope handelt unter Zeitdruck: Sobald sie die Nachricht vom Tode Odysseus' erhalten hat, beginnt für sie die Tagesfrist zu laufen, innerhalb derer sie sich laut Gesetz für einen neuen König entscheiden muss. Orimonte, der Diener Penelopes, nimmt die Rolle des ständigen Mahners zur Einhaltung dieser zeremoniellen Vorschrift ein: Er fordert Penelope wiederholt auf, ihre Pflichten als Königin zu erfüllen. Folgerichtig spielt sich auch die Handlung der Oper innerhalb eines Tages ab: Odysseus kommt nachts, bei Mondenschein, in Ithaka an und überreicht Penelope am Morgen die Nachricht seines Todes. Das Ende der Handlung mit der Wahl Arcontes zum neuen König und der darauffolgenden Versöhnung zwischen Penelope und Odysseus spielt bei Einbruch der Nacht.



MAESTRO MAESTRO MAESTRO MAESTRO MAESTR

JOHANNES KELLER,

geboren in Weinfelden (Schweiz), erhielt sein Schola-Diplom im Hauptfach Cembalo 2008 (Jörg-Andreas Bötticher) und studiert nun Generalbass und Ensembleleitung bei Jesper Christensen und Andrea Marcon. Er war Assistent von A. Marcon bei der Produktion von Monteverdis *Orfeo* am Theater Basel 2008.

SÄNGERINNEN SÄNGER SÄNGERINNEN SÄNGER SÄ

GUNHILD ALSVIK,

geboren in Trondheim (Norwegen), erhielt ihren Bachelor in Voice Performance 2005 an der Norwegischen Musikhochschule Oslo und studierte bis 2009 an der Schola Cantorum Basiliensis Barockgesang (Evelyn Tubb). Sie interpretierte unter anderem bereits die Zirphile in *Achante et Céphise* (Rameau, Oslo, 2003) und die Belinda in *Dido and Aeneas* (Purcell, Freiburg, 2008).

LEANDRO BERMUDEZ LAFONT,

geboren in Barranquilla (Kolumbien), studierte bis 2009 Barockgesang an der Schola Cantorum Basiliensis (Gerd Türk). Er trat bereits auf als Scorceeress in *Dido and Aeneas* (Purcell, Tetro Colon, Bogotá 2005), als Renfield in *Dracula* (E. Fabio-Torres, Manizales, 2005) und als Amore in *Endimione* (J. C. Bach, Bogotá, 2005 / Basel, 2007).

ALICE BORCIANI,

geboren in Reggio Emilia (Italien), erhielt ihr Diplom in Gesang an der Musikhochschule von Reggio Emilia 2005 und studiert seit 2007 an der Schola Cantorum Basiliensis (Gerd Türk). Sie sang die Figlia in *Jephthe und Jonas* (Carissimi, Reggio Emilia, 2005) und den Angelo in *La resurrezione* (Händel, Verona/ Vicenza, 2009).

SOPHIE CARVALHO, geboren in Saverne (Frankreich), studiert seit 2006 an der Schola Cantorum Basiliensis Barockgesang (Rosa Dominguez). Sie war bereits Mara in *L'Opéra d'Aran* (G. Bécaud, Academie européenne des Jeunes Chanteurs, 2005) und Aristea in *L'Olimpiade* (Vivaldi, Heidelberg, 2008).

DAN DUNKELBLUM, geboren in Rehovot (Israel), erhielt sein Gesangs-Diplom an der Tel Aviv Musikakademie 2007 und studiert seitdem an der Schola Cantorum Basiliensis (Gerd Türk). Er interpretierte unter anderem Aeneas in *Dido and Aeneas* (Purcell, Tel Aviv, 2006), Don Ramiro in *La Cenerentola* (Rossini, Haifa, 2007) und Jephthe in *Jephthe* (Carissimi, Tel Aviv, 2007).

FLAVIO FERRI BENEDETTI, geboren in Reggio Emilia (Italien), erhielt seinen Master in Übersetzen und Dolmetschen 2005 an der Universität Castellón in Spanien. Im selben Jahr absolvierte er sein Klavierdiplom am Konservatorium Villarreal. Seit 2006 studiert er an der Schola Cantorum Basiliensis Barockgesang (Gerd Türk). Er sang bereits Proteo in *Il barcheggio* (Stradella, Basel, 2007) und Madama Garbata in *Arcifanfano, re dei matti* (Galuppi, Gotha/Basel 2008). U.a. für seine Interpretation des Lutezio in *Penelope la casta* wurde er im Jahrbuch der Opernwelt 2009 in der Sparte Nachwuchskünstler genannt.

MICHAEL FEYFAR, geboren in Basel (Schweiz), erhielt sein Lehrdiplom in Gesang 2003 an der Hochschule für Musik und Theater Bern. Das Konzertdiplom an der Hochschule für Musik Karlsruhe bei Donald Litaker folgte. Bis 2009 studierte er an der Schola Cantorum Basiliensis (Gerd Türk). Er sang unter anderem Tamino in *Die Zauberflöte* (Mozart,

Augsburg, 2006), Orfée in *Orfée* (Gluck, Solothurn, 2007) sowie Arcifanfano in *Arcifanfano, re dei matti* (Galuppi, Gotha/Basel, 2008).

LINA MARCELA LOPEZ, geboren in Medellin (Kolumbien), erhielt ihren Bachelor an der Eafit-Universität in Medellin 2006 und studiert seit 2008 an der Schola Cantorum Basiliensis Barockgesang (Rosa Dominguez). Sie feierte ihr Operndebüt als Serpina in *La serva padrona* (Pergolesi, Medellin, 2006).

JOSE SIMON MILLAN MARTINEZ, geboren in Murcia (Spanien), erhielt seinen Bachelor-Abschluss in Gesang an der Hochschule für Musik von Cordoba 2007 und studiert seit 2009 an der Schola Cantorum Basiliensis (Rosa Dominguez). Er stand bereits als Winter in *The Fairy Queen* (Purcell, Cordoba, 2005) und Vater in *Hänsel und Gretel* (Humperdinck, Cordoba, 2008) auf der Opernbühne.

CHRISTINE FISCHER (Dramaturgie) studierte Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Italianistik in München und Los Angeles. 1997-2004 war sie Assistentin am Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern und schrieb ihre Doktorarbeit über die Kompositionen der Sächsischen Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis (1724-1780). Seit Mai 2007 ist sie SNF-Förderungsprofessorin an der Schola Cantorum Basiliensis mit einem Forschungsprojekt zur Aufführungspraxis von Barockoper.

JUDITH FISCHER (Kostüm) arbeitete 2001-2008 an den Wuppertaler Bühnen und bei Pina Bausch als Kostümleiterin und -bildnerin. Seitdem ist sie als freischaffende Kostümbildnerin tätig, zur Zeit auch bei den Schlossfestspielen in Ettlingen (*Faust und City of Angels*, Coleman, 2009).

CORNELIUS HUNZIKER (Licht) ist Lichtgestalter und Beleuchtungsmeister am Neuen Theater am Bahnhof Dornach, am Schauspielhaus Basel, für Sprachhaus M sowie für diverse freie Produktionen. Sein Tätigkeitsfeld umfasst auch Videogestaltungen, Fotografie und Grafikarbeiten. Letzte Produktionen: *Il Segreto di Susanna*, von Ermanno Wolf-Ferrari, Regie: Georg Darvas, NTaB; *Kols letzter Anruf* von Joshua Sobol, Regie: Joshua Sobol, NTaB.

HELENA LANGEWITZ (Regieassistentz) studierte Musik- und Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Diplom 2008). Seitdem ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im SNF-Forschungsprojekt zu Barockoper an der Schola Cantorum Basiliensis mit einem Promotionsprojekt zur Rolle von Gärten in der Herrscherselbstdarstellung am Beispiel Schwetzingen. Sie war Regiehospitantin bei Thomas Hengelbrocks Inszenierung von *Don Giovanni* am Feldkirch-Festival 2006.

MARION MENZIGER (Bühne) ist Leiterin des Bühnenbildateliers am Theater Basel. Ihre Engagements als Bühnenbildnerin führten sie an Theater in der Schweiz, Deutschland und Österreich, darunter die Oper Frankfurt, das Stadttheater Pforzheim, die Staatsoper Hannover und das Theater St. Gallen. Am Theater Basel entwarf sie die Bühnenbilder u.a. zu *Susannas Geheimnis*, *Das Traumfresserchen*, Händels Oratorium *Semele*, *Sigurd der Drachentöter*, *Sekretärinnen*, *Meisterklasse*, *Schaf* und zuletzt *Hair*.

MANFRED WEISS (Regie) arbeitet seit 1992 als freischaffender Regisseur und Autor. Er inszenierte Schauspiele und Opern an zahlreichen Häusern, u. a. in Freiburg, Mannheim, Dortmund, Gelsenkirchen, Hannover, Bochum und Tel Aviv. Von 2002 bis 2006 war er Leiter der Jungen Oper der Staatsoper Stuttgart. Als Dozent arbeitet er u.a. an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart sowie am Mozarteum in Salzburg.

SING-AKADEMIE ZU BERLIN

Die Sing-Akademie zu Berlin wurde am 24. Mai 1791 als ein „Kunstverein für die heilige Musik“ von Berliner Bürgern ins Leben gerufen. Wohl erstmals in der Geschichte der Musik trafen sich hier Männer und Frauen verschiedenster Konfessionen, um gemeinsam alte und neue Kompositionen für mehrere Stimmen zu singen. Unter der Leitung des Goethe-Freundes Carl Friedrich Zelter etablierte sich das Institut als feste Größe und erlangte schon bald internationale Bedeutung, nicht zuletzt durch die viel beachtete Wiederaufführung der Matthäuspassion. Musiker wie Mendelssohn und Meyerbeer, Denker wie



SING-AKADEMIE ZU BERLIN

Hegel und Schleiermacher, Künstler wie Schadow und Schinkel, Politiker wie Hardenberg und Otto von Bismarck zählten im 19. Jahrhundert zu den Mitgliedern. Bis heute besteht dieser traditionsreiche Chor, der als der älteste gemischte Chor der Welt gelten darf, ununterbrochen fort. Seit 2006 ist er unter der Leitung von Prof. Kai-Uwe Jirka in neuer Form im Berliner Kulturleben präsent. Neben den großen oratorischen Konzerten, die sich entlegenen Werken des 19. Jahrhunderts widmen, finden erlesene Kammerkonzerte mit Werken Alter und Neuer Musik, Liedertafeln für Dichter und Komponisten, Auditorien und offene Singen statt. Zugleich dient der Chor den Studierenden des Instituts für Kirchenmusik an der Universität der Künste Berlin als Ausbildungsensemble.

Ein Schwerpunkt des Programms liegt in den letzten Jahren auf der musikalischen Erschließung des Archivs der Sing-Akademie zu Berlin, das eine der weltweit reichsten historischen Musiksammlungen des achtzehnten Jahrhunderts darstellt. Die von Carl Friedrich Zelter angelegte Sammlung umfasst mehr als 5.000 Kompositionen, zu allermeist Autographe, und wird derzeit in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt.

Musikwissenschaftler betreuen die 2001 aus Kiew zurückgekehrten, nach dem Zweiten Weltkrieg verloren geglaubten Bestände und machen sie Praxis und Forschung in Katalogen und Editionen zugänglich. 2009 wird ein abschließender Gesamtkatalog erscheinen. Zu den wichtigsten Beständen gehören das oratorische Vokalwerk Carl Philipp Emanuel Bachs, das Alt-Bachische Archiv, die Telemann-Sammlung sowie das Repertoire der königlich-preußischen Kapelle und der königlichen Hofoper aus der Zeit Friedrichs des Zweiten. In der Reihe „Klang-Reden“ bringt die Sing-Akademie gemeinsam mit der Lautten Compagnie Berlin selbst regelmässig unbekannte Werke aus dem Archiv zur modernen Erstaufführung, sie arbeitet aber auch immer wieder mit renommierten Dirigenten und Interpreten wie Alan Curtis, Bob van Asperen und Barthold Kuijken zusammen.

Christian Filips

KLASSE MAESTRO AL CEMBALO

Seit 2004 wird die Klasse Maestro al cembalo unter der Leitung von Andrea Marcon an der Schola Cantorum Basiliensis angeboten. Sie wendet sich an fortgeschrittene InstrumentalistInnen, besonders mit Hauptfach Cembalo, die sich auf die Leitung von Ensembles vorbereiten und dazu Informationen und Übermöglichkeiten erhalten – insbesondere, was den Umgang mit musikalischen Quellen, die Vorbereitung von Aufführungsmaterial, die Technik der Ensembleleitung sowie die organisatorische Durchführung von grösseren Projekten anbelangt.



Im Zentrum der Kursarbeit standen bisher: 2004/2005 Ariodante, Georg Friedrich Händel; 2005/2006 „In extremis“, Wahnsinnsszenen in der Oper; 2006/2007 Dietrich Buxtehude, Membra Jesu Nostri; 2007/2008 Georg Friedrich Händel, Il Parnasso in Festa.

SNF-FORSCHUNGSPROJEKT BAROCKOPER

Mit der Förderungsprofessur von Christine Fischer, der auch zwei DoktorandInnenstellen angehören, ermöglicht der Schweizerische Nationalfonds die Vertiefung des Forschungs- und Unterrichtsschwerpunkts Oper an der Schola Cantorum Basiliensis seit Mai 2007. Das an die vierjährige Professur geknüpfte Forschungsprojekt „Opera seria an deutschsprachigen Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts“ widmet sich der Untersuchung des Zusammenwirkens der Künste in historischen Opernaufführungen. Es schlägt damit nicht nur Brücken zwischen den beteiligten Disziplinen Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft. Auch die Übersetzung des wissenschaftlich Erarbeiteten in die heutige Musikpraxis ist Gegenstand der Diskussion und Vermittlung im Unterricht. Mit einer interdisziplinären Tagung, die vom 19.-21. November 2009 unter dem Titel „Oper als „Gesamtkunstwerk“ - zum Verhältnis der Künste im barocken Musiktheater“ an der Schola Cantorum Basiliensis stattfindet, werden der Austausch zu aktuellen Forschungsfragen und erste Ergebnisse des Projekts einem weiteren Kreis von Interessierten zugänglich gemacht.

MUSIK, DIE DAZU KAM

Alessandro Scarlatti, Silvio Stampiglia,
"Con forza ascosa ne' raggi suoi", Arie des Appio aus
La caduta de' decemviri,
Napoli, Teatro San Bartolomeo, 1697

BILDNACHWEIS

Libretto: nach dem Original in der
Universitätsbibliothek Heidelberg, G 2811-3
Aufnahmen der Proben und Aufführungen 2009 von
Susanna Drescher

PROGRAMMHEFT

Christine Fischer